

Irena Górska

Witkacego próba podmiotu – podmiot na próbę

ABSTRACT. Górska Irena, *Witkacego próba podmiotu – podmiot na próbę* [Witkacy's Attempt at a Subject – a Subject for a Test]. „Przestrzenie Teorii” 14. Poznań 2010, Adam Mickiewicz University Press, pp. 173-194. ISBN 978-83-232-2210-1. ISSN 1644-6763.

In the article *Witkacego próba podmiotu – podmiot na próbę* [Witkacy's Attempt at a Subject – a Subject for a Test] the subjective identity of S.I. Witkiewicz is characterised by means of the widely understood category of a trial. This latter is interpreted from the view of theatrical aesthetics, but also philosophy, enables to show the biography and oeuvre of the artist from Zakopane as a continuous game between constructing and deconstructing of the subjective identity. The category of subjectivity becomes here a tool of revealing of the mechanisms, making it possible to remove boundaries between art and life, reality and fiction, literature and theory. Whereas in the interpretation proposed this attempt appears as a very literally understood experiencing of oneself, “putting oneself to the test”, but also as an attempt at literature (in the area of theory) and an attempt at theory (in the area of literature).

Muszę (...) na przekór sobie (i innym) stworzyć siebie z boku¹.

„Istnienie jest jedno i tożsame jest ze sobą. Pojęcie Istnienia implikuje wielość (...) Istnienie jest dwoiste i każde Istnienie Poszczególne również musi być dwoistym”². Jakby na dowód tej zasadniczej dla swojej filozofii tezy, Stanisław Ignacy Witkiewicz w całym obszarze swej twórczości pokazuje dwoistość, niespójność swej podmiotowej tożsamości. Sferą tych prezentacji – co należy szczególnie podkreślić – czyni nie tylko działalność artystyczną, ale też życie, które tworzył Witkacy „jak dzieło sztuki, niejednokrotnie wpisując to, co robił, w znane schematy i wzory literackie”³.

¹ S.I. Witkiewicz, *Listy do żony (1923–1927)*, przygotowała do druku A. Micińska, opracował i przypisami opatrzył J. Degler, Warszawa 2005, s. 27. Opuszczenie w cytowanym fragmencie moje – I.G.

² Tenże, *Nowe formy w malarstwie i wynikające stąd nieporozumienia. Szkice estetyczne*, oprac. J. Degler, L. Sokół, Warszawa 2002, s. 9.

³ J. Degler, *Stan szczęśliwego zbydłęcia*, <<http://tygodnik.onet.pl>>. Jako przykład ilustrujący kształtowanie swej biografii wedle literackich wzorów J. Degler przytacza niezwykle historię rodem z farsy: Witkacy najpierw uwiódł narzeczoną pewnego zakopiańskiego fryzjera, następnie podjął niezwykle ryzykowną grę. „Chodził do niego, siadał na fotelu i kazał się golić. Tłumaczył potem znajomym: kiedy on ostrzy brzytwę, a potem z żądzą mordu zbliża się do mnie, przykłada mi zimną stal do szyi – wtedy doznaję prawdziwego dreszczu metafizycznego”.

Witkacemu – tak jak jego bohaterom – nieustannie towarzyszy świadomość gry. Życie i sztukę traktuje autor *Matki* jako obszary autokreacji. Tu i tam nieustannie mnoży swoje wizerunki, zakłada coraz to nowe maski, gra role. W takim postępowaniu można widzieć pogoń za uczuciem metafizycznym, potrzebę doznania Tajemnicy Istnienia, bycia ciągle kimś innym, chęć doświadczenia nowych wrażeń. Wydaje się jednak, że Witkacemu chodzi przede wszystkim o to, by mógł zobaczyć siebie obok siebie, z dystansu, dlatego buduje wciąż nowe własne obrazy, np. na fotografiach, w aranżowanych scenkach, w rozmaitych prowokacjach stosowanych nawet wobec przyjaciół, ale też w pisarstwie.

Paradoksalnie jednak można przyjąć, że każda rola i maska nie tylko zakrywają, ale też ujawniają jakąś część prawdy o artyście. Takie myślenie wydaje się słuszne, ponieważ nie zawsze możemy rozstrzygnąć, kiedy Witkacy, niczym aktor, gra, a kiedy, jak performer, przedstawia siebie, mówi we własnym imieniu. Wydaje się, że celowe zacieranie granicy między byciem w roli lub poza nią też daje się widzieć jako element gry. Scena Witkacego jest pozbawiona kulis,

TYCH <WYJŚĆ BEZPIECZEŃSTWA>,
GDZIE ZNAJDUJE
SWOJE WYGODNE POMIESZCZENIE
I SCHRONIENIE ILUZJA DRAMATU
I POSTACIE AUTORA.
NIE MA UCIECZKI ZE SCENY.
TYLKO W STRONĘ WIDOWNI.
W RZECZYWISTOŚĆ!⁴

Witkacy jednak nie może przecież uciec nawet w rzeczywistość, bo ją też czyni teatrem. Nie ma się gdzie ukryć, nie ma gdzie odpocząć od gry. Mylił się więc Teodor Birula-Białyński, gdy pisał o tym, że „Witkacy organizował dookoła siebie »teatr« z nieprawdziwego zdarzenia i w takim teatrze dobrze się czuł, w nim odpoczywał od rzeczywistości”⁵. Autor *Matki* nieustannie wystawia się na pokaz. Gra, bo wie, że jest obserwowany. Zmiana masek i ról dokonuje się na oczach widzów, ale nie zawsze można jednoznacznie stwierdzić, kiedy Witkacy jest poza grą, a przecież tylko tam istnieje prawdziwe „ja”. Artysta nieustannie sprawia wrażenie, że chce być autentyczny i fikcyjny jednocześnie. Poruszając się swobodnie wśród rozmaitych form pisarskich, wypróbowując granice lite-

⁴ T. Kantor, *Dalej już nic..., teksty z lat 1985–1990*, wybór i opracowanie K. Pleśniarowicz, Kraków 2005, s. 67.

⁵ T. Birula-Białyński, *Fragmenty wspomnień o St. Ign. Witkiewiczu*, [w:] Stanisław Ignacy Witkiewicz. Człowiek i twórca. Księga pamiątkowa, red. T. Kotarbiński, J.E. Płomiński, Warszawa 1957, s. 303.

ratury i teorii, konwencji, gatunków i stylów znosi je, a tym samym unieważnia podziały na literacką fikcję i rzeczywistość. I właśnie to unieważnianie granic fikcji i rzeczywistości, literatury i komentarza daje impuls do tego, by podmiotowość S.I. Witkiewicza ujmować w kategoriach liminalności⁶ jako ciągle labilną, chwiejną, zawieszoną w sferze „pomiędzy”, pomiędzy rolami, maskami, literaturą a komentarzem, fikcją a rzeczywistością.

Życie i twórczość zakopiańskiego artysty zyskują teatralny wymiar. Tu i tam rządzą teatralne reguły. Może w tym teatrze bez kulis nie tylko – jak pisał Jan Błoński – „Witkiewicz grał Witkacego”⁷, ale też Witkiewicz grał Witkiewicza?

Odegranie spektaklu, prezentacja roli wymagają jednak nieustannych prób. Właśnie do kategorii próby odsyłają wszelkie gry i udawania. Witkacy bowiem w znaczeniu jak najbardziej dosłownym wystawiał siebie na próbę, poddając się osądowi i ocenie innych, pozował, ale również w pisarstwie wypróbowywał nie tylko konwencje, style, granice literatury i teorii, ale też samego siebie. Rozpisywał na głosy i role własną świadomość, swoje poglądy estetyczne i filozoficzne, pozwalał kreowanym postaciom mówić własnym językiem. Ten niezwykle związek biografii i działalności artystycznej S.I. Witkiewicza trafnie można opisać słowami Stanisława Jaworskiego:

Pisanie to projekt bytu i z tym właśnie projektem toczy się dialog. Pisarz projektuje siebie w porozumieniu i w dystansie do własnych tekstów i do Innych⁸.

W kontekście życia i twórczości Witkacego kategoria próby daje się zatem widzieć w perspektywie teatru i jego estetyki. Odsyła wówczas do żywiołu reżyserii, pojęć gry, roli, kreowania różnych tożsamości podmiotu zarówno w życiu, jak i w rozmaitych zakresach działalności artystycznej. Pozwala biografii i twórczości artysty zobaczyć jako nieustanną grę, grę, która „ogranicza się do prezentowania się. Jej sposób istnienia zatem to autoprezentacja (...). Autoprezentacja gry oddziałuje w ten sposób, że grający, gdy w coś gra, tj. coś prezentuje, dochodzi do własnej prezenta-

⁶ Zob. na temat liminalności: V. Turner, *The Ritual Process – Structure and Anti-Structure*, London 1969, a także np: R. Schechner, *Performatyka. Wstęp*, przeł. T. Kubikowski, Wrocław 2006, szczególnie rozdz. III pt. *Rytuał*; M. Carlson, *Performans*, przeł. E. Kubikowska, Warszawa 2007, tu zwłaszcza część pt. *Liminalność i zabawa*; E. Fischer-Lichte, *Estetyka performatywności*, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2008, szczególnie część pt. *Liminalność i przemiana*.

⁷ J. Błoński, *Od Stasia do Witkacego*, Kraków 1997, s. 114.

⁸ S. Jaworski, *Rozmowa z samym sobą (do potomności)*, „Przestrzenie Teorii” 2008, nr 9, s. 91.

cji”⁹. Bez wątpienia Witkacy ciągle „w coś gra”, gdy skrywając się za rolą czy maską, nieustannie jednak prezentuje siebie.

Kategoria próby wiedzy także ku perspektywie filozoficznej. Próba staje się tu narzędziem opisu niepewności, niestabilności i niejednoznaczności podmiotu. Próbowanie siebie w różnych rolach zarówno w życiu, jak i w twórczości ma na celu budowanie wciąż nowych własnych wizerunków, które jednak nieustannie umykają i nie dają się uchwycić jako konstrukt stabilny, jednolity i jednoznaczny.

Próba teatru

„Udawać mogę wszystko i uwolnić się w ten sposób od przeklętej tożsamości osobowości”¹⁰ – pisał Witkacy i zarówno w życiu, jak i w swojej twórczości przyjmował różne role, przybierał pozy, błaznował, skrywał się za cytatem (autentycznym lub fingowanym), parafrazą własnych słów, licznymi zmyślonymi nazwiskami, przydomkami¹¹, maskami, nieustannie sam siebie komentował i interpretował. Jawił się jednocześnie jako pisarz, filozof, erudyta i jako szaleniec, skandalista, specjalista od „strasznych min”.

Przez nakładanie masek pragnął uwolnić się od samego siebie, od prawdziwego „ja”, które mógł odnaleźć tylko poza grą. Ową „przeklętą tożsamość osobowości” odczuwał jako pułapkę. Szansę na wyswobodzenie się z niej – przynajmniej chwilowe – dawały tylko gry, maski, role, udawania.

Może zatem do zestawu rozmaitych, powszechnie znanych zakresów działalności artystycznej Witkacego należałoby dodać również aktorstwo? Aktor bowiem – jak zauważa Anna Krajewska – może mówić to, czego sam nie myśli – i co szczególnie ważne – ma „specyficzną możliwość odgrywania samego siebie jako obcego, mówienia o sobie jako o kimś innym”¹². Z tych możliwości przecież Witkacy niejednokrotnie korzysta.

Wydaje się, że postawę autora *Nowych form w malarstwie*, tkwiącego nieustannie na granicy świata fikcji i rzeczywistości, bycia w roli i poza nią, trafnie opisywałoby też pojęcie gry zaproponowane przez Tadeusza

⁹ H.-G. Gadamer, *Pojęcie gry*, [w:] *Antropologia widowisk*, oprac. A. Chałupnik, W. Dudzik, M. Kanabrodzki, L. Kolankiewicz, wstęp i redakcja L. Kolankiewicz, Warszawa 2005, s. 179.

¹⁰ S.I. Witkiewicz, *Manifest (Fest-mani)*, [w:] tenże, *Dramaty*, wyd. II rozszerzone i poprawione, opracował i wstępem poprzedził K. Puzyna, t. 2, Warszawa 1972, s. 711.

¹¹ Zob. np. J. Degler, *Witkacego portret wielokrotny. Szkice i materiały do biografii (1918–1939)*, Warszawa 2009, s. 322 i M.P. Markowski, *Polska literatura nowoczesna. Leśmian, Schulz, Witkacy*, Kraków 2007, s. 356–360.

¹² A. Krajewska, *Dramat współczesny. Teoria i interpretacja*, Poznań 2005, s. 183.

Kantora, który pisał „gra» nie jest ani reprodukowaniem, ani samą realnością. Jest czymś »między« realnością a iluzją”¹³. I właśnie – jak można sądzić – w tym stanie pomiędzy chce tkwić Witkacy. Można powiedzieć, że w jego wykonaniu gra oznacza, mówiąc znów słowami autora *Umarłej klasy*,

„nieodwoływanie się
do rzeczywistości »drugiej«”¹⁴.

Dla Witkacego nie ma właśnie tej drugiej rzeczywistości. I życie, i twórczość są rzeczywistością „pierwszą”, a on sam jest nie tyle aktorem, ile raczej wytrawnym graczem, który nieustannie zaciera granicę pomiędzy byciem w roli lub poza nią, byciem fikcyjnym bądź autentycznym. Można by zapytać za Kantorem:

Dlaczego aktor – a nie: „gracz”
(acteur – joueur)?¹⁵

Wydaje się, że postawa autora *Matki* wpisywałaby się w Kantorowską ideę aktora, który – mówiąc słowami twórcy *Umarłej klasy* – niczego nie imituje, nie przedstawia, nie wyraża, lecz przedstawia tylko samego siebie¹⁶. Można powiedzieć, że każda kolejna rola i maska odsłania przecież jakąś część prawdy o artyście, jest po prostu jednym z jego możliwych wcieleni.

Zatem po scenie Witkiewicza chodzą poprzebierani królowie, bankierzy, rycerze, papieże, lokaje, baroneci, wampy filmowe, ambasadorzy egzotyczni, panowie w anielezach i cylindrach, sutenerzy, kokoty, marynarze (...).

Pod spodem tego wszystkiego nie ma bynajmniej surrealistycznej pustki – jest sam Witkiewicz i kilku jego przyjaciół i przyjaciółek, jego otoczenie, które on sam wprowadzał w ruch.

A więc właściwie on sam wyrażający się przez te wszystkie maski i fatałaszkę¹⁷.

Witkacy gra, bo wie, że ma widzów. Gra zatem z nimi i dla nich, a nie przed sobą i nie dla siebie.

A oto świadectwo wystawione Witkiewiczowi przez Gombrowicza: „(...) w pióropuszu dandyzmu metafizycznego, wiecznie odstawiający wariata”¹⁸, „tragiczny ten pajac umierał w ciągu swego życia”¹⁹. I jakby na

¹³ T. Kantor, *Metamorfozy, teksty o latach 1934–1974*, wybór i opracowanie K. Pleśniarowicz, Kraków 2005, s. 554.

¹⁴ Tamże, s. 554–555.

¹⁵ Tamże, s. 555.

¹⁶ Zob. tamże.

¹⁷ Tamże, s. 141. Opuszczenie w cytowanym fragmencie moje – I.G.

¹⁸ W. Gombrowicz, *Dziennik (1959–1969)*, Kraków 2007, s. 166. Opuszczenie w cytowanym fragmencie moje – I.G.

¹⁹ Tamże, s. 256.

dowód tych opinii, Gombrowicz tak opisuje swoje spotkanie z autorem *Matki*: „Pierwsza moja wizyta u Witkacego: dzwonię, otwierają się drzwi, w ciemnym przedpokoju potworny karzeł rośnie – to Witkacy otworzył drzwi w kucki i z wolna się podnosił...”²⁰.

Rację ma Grzegorz Grochowski, gdy stwierdza, że „specyficzny sposób bycia nie był tylko błahym dziwactwem na marginesie twórczości, ale, że w pewnym stopniu współkształtował ogólną strategię realizowaną też w samych dziełach”²¹. Ewa Łubieniewska natomiast źródeł owych Witkacowskich gier z tożsamością, udawania kogoś innego, przybierania masek upatruje w dzieciństwie twórcy i zauważa, że:

deklarując teorię swobody wychowawczej, stary Witkiewicz w rzeczywistości głęboko ingerował w psychikę syna. Udawanie, założona nieobecność prawdziwego „ja” w aktorskich popisach „Stasia”, stanowiło zapewne jedną z form samoobrony przed ojcowską presją²².

Właśnie gra, udawanie, aktorstwo, ucieczki od własnej tożsamości to sposoby, które pozwolą Witkacemu nie tylko życie uczynić teatrem (także w znaczeniu dosłownym), ale również całą jego twórczość zobaczyć w teatralnej perspektywie. W swej działalności dokonuje Witkacy wiwisekcji swojego „ja”, obserwuje siebie, a nawet reżyseruje swoje procesy myślowe²³. Jego działalność artystyczna jawi się zatem jako scena, na której oglądowi poddawany jest ów „mózg wariata”, o którym pisał autor *Matki* w swojej książce *Teatr*. Wydaje się, że to nie tylko metafora. W swojej twórczości Witkacy dowodzi, że mamy tu do czynienia z jak najbardziej dosłownym oglądaniem własnego umysłu. Od obserwacji prowadzi zatem artysta do reżyserii, a zapis tego procesu wiedzie do słowa, do literatury.

Próba autoportretu

Znamy rozmaite twarze Witkacego z licznych „fotografii i autoportretów, z których patrzy na nas uśmiechnięty lub ponury, robiąc tzw. miny lub błazeńskie grymasy, wcielający się w różne postaci i role, ale doskonale wiemy, że to maski dobrane stosownie do sytuacji, nastroju czy inscenizowanego zdjęcia”²⁴. O tych Witkacowskich minach i grymasach można by powiedzieć słowami Tadeusza Kantora:

²⁰ Tamże.

²¹ G. Grochowski, *Dziwactwa i dzieła. Inspiracje dandysowskie w twórczości Stanisława Ignacego Witkiewicza*, [w:] *Osoba w literaturze i komunikacji literackiej*, red. E. Balcerzan, W. Bolecki, Warszawa 2000, s. 132.

²² E. Łubieniewska, *Czysta Forma i bebechy*, Kraków 2007, s. 8.

²³ Analogiczne oglądanie własnych procesów myślowych można dostrzec w sztuce S. Becketta *Impromptu „Ohio”*.

²⁴ J. Degler, *Witkacego portret wielokrotny...*, dz. cyt., s. 13.

Mina podważa rzekomą naturalność i budzącą zaufanie „prawdziwość” „dobrze ułożonej” twarzy²⁵.

MINA-WYKRZYWIENIE SIĘ jest zwierciadłem, w którym przeciwnik musi się przejrzeć²⁶.

Zdeformowana twarz jest zatem prowokacją wobec innego człowieka, ale też – jak mówi Kantor –

udaremnieniem powszechnego dążenia, aby za wszelką cenę utrzymać „TWARZ”²⁷.

Idąc tropem rozważań twórcy Teatru Śmierci, można przyjąć, że Witkacy doprowadza rysy twarzy do porządku, by następnie „spreparować” twarz – bluźnierczo, obrzydliwie, okrutnie, spokracznie, zohydzić...”²⁸. Twarz zakopiańskiego artysty jest już nie tylko prowokacyjnym lustrem dla innych, lecz sama – jak powiedziałby autor *Umarłej klasy* – jest miną²⁹, a właściwie – idąc jeszcze dalej, można uznać, że to sama twarz staje się maską. Maską zaś jest zawsze „z winy innych i zarazem dla innych”³⁰.

Z jednej strony Witkacowski podmiot, poddawany niekończącym się metamorfozom, staje się – mówiąc słowami Ewy Łubieniewskiej – animatorem masek – sam wówczas znika jako indywiduum³¹, jednak z drugiej strony można uznać, że Witkacy nieustannie traci twarz, ale po to tylko, by wciąż na nowo ją odzyskiwać czy to w kolejnym autoportrecie, czy w ulotnym lustrzanym odbiciu, gdy wzrok na chwilę zatrzymuje na tafli zwierciadła. Paradoksalnie, maska staje się więc sposobem uzyskania twarzy³². Niemożność rozstrzygnięcia, kiedy Witkacy jest sobą, a kiedy gra, pozwala stwierdzić, że maska twarzy zasłania i odsłania jednocześnie.

Nawet słynny *Portret wielokrotny*, choć wykorzystuje grę lustrzanych odbić, nie pokazuje w żadnym z ujęć całego oblicza Witkacego. Lustra odbijają fragmenty twarzy, nigdy całości. Artysta siedzi do nas tyłem. Jego twarz pozostaje w ukryciu. I chyba tego spójnego wizerunku pisarza ani w życiu, ani w twórczości nie sposób nigdy zobaczyć.

Choć Janusz Degler stwierdza, że „realną szansę ujżenia Witkacego bez maski, bez grymasów i póz stwarza korespondencja z żoną, przed

²⁵ T. Kantor, *Teatr Śmierci: teksty z lat 1975–1984*, wybór i opracowanie K. Pleśniarowicz, Kraków 2005, s. 79.

²⁶ Tamże, s. 80.

²⁷ Tamże.

²⁸ Tamże.

²⁹ Zob. tamże, s. 79.

³⁰ J. Tischner, *Filozofia dramatu*, Kraków 2006, s. 60.

³¹ Zob. E. Łubieniewska, *Czysta Forma i bebechy*, dz. cyt., s. 221.

³² Zob. J. Tischner, *Filozofia dramatu*, dz. cyt., s. 62.

którą nie miał tajemnic, nie musiał więc ani nakładać masek, ani niczego odgrywać³³, trudno bez zastrzeżeń zgodzić się z tą opinią. Nie można chyba jednoznacznie rozstrzygnąć, czy wyłaniający się z listów wizerunek Witkacego jest autentyczny, czy jednak – przynajmniej w jakimś stopniu – kreowany. Pojawia się też pytanie, czy gdyby artysta pisał dziś, wybrałby właśnie taką formę listu, która niemal z premedytacją odsyła do niezwykle silnie obecnych we współczesnym dyskursie humanistycznym kategorii: niesmaku, wstrętu, obrzydzenia³⁴. A może wpisałby się w nurt somatoestetyki³⁵?

Wydaje się, że każde wcielenie zakopiańskiego artysty jest swoistą obietnicą autoportretu. Poszczególne wizerunki ludzą pozorem prawdy (można traktować je po prostu jako różne oblicza artysty), jednocześnie nieustannie od tej prawdy oddalają (można uznać je za serię kopii bez oryginału). Może zatem maska jest próbą twarzy?

Jeśli przyjąć za Zygmuntem Baumanem, że podmiotowa tożsamość nie jest dana, że jest ona czymś, co daje się na różne sposoby konstruować, że jest po prostu obowiązkowym zadaniem do wykonania³⁶, to wypadnie uznać, że role i maski Witkacego, będąc próbą ucieczki od własnej tożsamości, są paradoksalnie jej konstruowaniem. Osobną kwestię stanowi fakt, że jest to tożsamość rozproszona, której nie można złożyć w spójną całość.

Metafizyka nieobecności

We wszystkich obszarach swej działalności będzie Witkacy wyrażał przekonanie, że „swoistość bytu osobowego polega na zasadzie dwoistej tożsamości – człowiek jest jednością zmiennych treści psychicznych i »jedynością« fizyczną w znaczeniu niepowtarzalności danego osobnika we wszechświecie”³⁷. Towarzyszące artyście nieustannie poczucie rozdzielenia własnej natury jako Istnienia Poszczególnego znajdzie przełożenie nie tylko na kreowane literackie światy, ale też na zmyślne konstruowanie

³³ J. Degler, *Witkacego portret wielokrotny...*, dz. cyt., s. 13.

³⁴ Por. np. J. Kristeva, *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, przeł. M. Faski, Kraków 2007; W. Menninghaus, *Wstręt. Teoria i historia*, przeł. G. Sowinski, Kraków 2009.

³⁵ Por. R. Shusterman, *O sztuce i życiu. Od poetyki hip-hopu do filozofii somatycznej*, wybór, opracowanie i tłumaczenie tekstów W. Małecki, Wrocław 2007, tu szczególnie rozdział pt: *Somatoestetyka*.

³⁶ Zob. Z. Bauman, *Ponowoczesne wzory osobowe*, [w:] tenże, *Dwa szkice o moralności ponowoczesnej*, Warszawa 1994, s. 9.

³⁷ J. Degler, *Sztuka teatru w systemie estetycznym Stanisława Ignacego Witkiewicza*, „Litteraria” 1971, III, s. 103.

wciąż nowego „ja” we własnym pisarstwie, na autokrację i wpisywanie siebie jako podmiotu, często rozpisanego na różne role, w obręb własnych tekstów, nie tylko literackich, ale też teoretycznych.

Koncepcja dzieła artystycznego wyrasta z filozofii zakopiańskiego twórcy i opiera się na centralnym dla tej filozofii pojęciu Jedności w Wielości. „Artysta uświadamia sobie pod wpływem wstrząsu metafizycznego zasadę Jedności w Wielości własnego bytu i w procesie twórczym »pod wpływem skondensowanego poczucia jedności osobowości« usiłuje ową jedność przekazać i utrwalić w dziele sztuki”³⁸. Mówiąc najkrócej, poczucie jedności osobowości twórcy wyraża się w zdolności konstruowania. Jedność ta polaryzuje się w bogactwie uczuć i wyobrażeń artysty, w niej też stwarza się wielość (wielość elementów zbitych w jedność), niezbędna dla estetycznego zadowolenia twórcy i odbiorcy³⁹.

Właśnie literatura wydaje się najbardziej podstawowym wyrazem świadomości, psychiki twórcy, a nawet jego procesów poznawczych, źródłem, które może służyć rekonstrukcji podmiotowości empirycznego autora. Takie myślenie uprawomocnia sam artysta, gdy pisze:

Ponieważ w proces powstawania nawet najbardziej abstrakcyjnej Czystej Formy muszą wejść uczucia i myśli danego poety i dramaturga (...), każdy utwór będzie zawierał cząstkę choćby jego poglądu na świat (...) ⁴⁰.

Jeszcze gdzie indziej Witkacy powie:

Podejmuję się opowiedzieć każdą moją sztukę, jak to mówią, „własnymi słowami”, i wyjaśnić związek jej z całością moich przekonań życiowych, społecznych i artystycznych⁴¹.

Jednym z podstawowych założeń swojego systemu estetycznego czyni artysta tezę, że sztuka ma być wyrazem doznanych przez twórcę przeżyć metafizycznych. Warto w tym miejscu podkreślić, że wśród różnych znaczeń, w jakich w swoim systemie filozoficznym Witkacy używał pojęcia „uczucie metafizyczne”, jest i takie, które oznacza właśnie poczucie osobowej jedności i tożsamości⁴².

³⁸ Tamże, s. 107.

³⁹ Zob. S.I. Witkiewicz, *O Czystej Formie i inne pisma o sztuce*, oprac. J. Degler, Warszawa 2003, s. 87.

⁴⁰ Tamże, s. 70.

⁴¹ Tamże, s. 71.

⁴² Zob. B. Szymańska, *Teoria poezji S.I. Witkiewicza*, „Studia Estetyczne” 1971, t. VIII, s. 175-176. Na wieloznaczność kategorii, takich jak: „przeżycie metafizyczne”, „Jedność w Wielości”, „Tajemnica Istnienia” w systemie filozoficznym Witkacego zwracał też uwagę J. Degler. Zob. J. Degler, *Sztuka teatru w systemie estetycznym...*, dz. cyt.

W dziele literackim przejawiać się powinna – obecna podświadomość lub świadomość – metafizyka samego autora⁴³, pisał Witkacy, rozważając znaczenie filozofii dla literatury. Myśl tę powtarza również w szkicu o znaczeniu filozofii dla krytyki:

Każde dzieło literackie, nawet najprostsze, jest pewnego rodzaju palimpsestem, pod którego pismem jawnym kryje się treść głębsza i czasem podświadoma metafizyka autora, z której on sam explicite sprawy sobie nie zdaje⁴⁴.

Jednak przekonanie o tym, że dzieło ma być wyrazem uczuć metafizycznych twórcy, zostaje opatrzone takim oto wyjaśnieniem: „samo metafizyczne uczucie nie ma wyrazu w Czystej Formie bez uprzedniej polaryzacji w całym świecie psychicznym danego osobnika”⁴⁵. Zatem dzieło każe Witkacy traktować jako wyraz jedności osobowości artysty, przy czym – jak zaznacza – jedność ta musi być spolaryzowana i zmieniona w wielość przez psychikę twórcy i tym samym zindywidualizowana w swoim bezpośrednim wyrazie, którym jest Czysta Forma⁴⁶.

Z całą mocą należy podkreślić fakt, że Witkacy, prowadząc misterne wywody na temat swojej estetyki i filozofii, jednocześnie cały czas ma świadomość, że Czysta Forma jest niemożliwa do osiągnięcia w praktyce twórczej. Zatem już na poziomie budowania teorii mamy do czynienia z grą. Artysta składa obietnicę, tęskni za spójnym systemem estetycznym i filozoficznym, ludzi nas i siebie możliwością realizacji teoretycznych założeń (dowodzą tego np. wielokrotnie powracające wyjaśnienia pojęcia Czystej Formy i przykłady *spektakli potencjalnych*⁴⁷ wpisanych w teoretyczne wywody), ale jednocześnie wie, że są one nieosiągalne. Świadczy o tym choćby fakt, że w spisie swoich sztuk umieszczonym w zakończeniu książki *Teatr* te oznaczone gwiazdką (*Pragmatyści*, *Nowe wyzwolenie*, *Metafizyka dwugłowego cielęcia*, *Gyubal Wahazar*, *Kurka Wodna*) są – jak to określa Witkacy – „więcej zbliżone do Czystej Formy”⁴⁸, warto pod-

⁴³ Zob. S.I. Witkiewicz, *O znaczeniu filozofii dla literatury*, [w:] tenże, *Bez kompromisu. Pisma krytyczne i publicystyczne*, zebrał i opracował J. Degler, Warszawa 1976, s. 251-252.

⁴⁴ Tamże, s. 263.

⁴⁵ S.I. Witkiewicz, *Nowe formy w malarstwie i wynikające stąd nieporozumienia...*, dz. cyt., s. 21.

⁴⁶ Zob. tamże.

⁴⁷ Wyrażenie *spektakle potencjalne* zapożyczam od tytułu referatu J. Gondowicza „Stargana za trzewia publiczność opadła jak jeden flak”. Witkacego *spektakle potencjalne* wygłoszonego na Międzynarodowej Konferencji *Witkacy daleki czy bliski?* Słupsk, 17–19 września 2009. Ciekawym pomysłem autora wydaje się postrzeganie owych *spektakli potencjalnych* w kategoriach symulaków. (Patrz w tym numerze, s. 135.)

⁴⁸ S.I. Witkiewicz, *Teatr i inne pisma o teatrze*, oprac. J. Degler, Warszawa 1995, s. 267-269.

kreślić, tylko zbliżone. Co więcej, sam artysta przyznaje, że dzieło w Czystej Formie jest pojęciem względnym:

Dla jednego obrazu Gauguina będą jeszcze za realistyczne, aby mógł on odczuć ich Czystą Formę, i granica zaczynać się będzie np. od prac Deraina czy Picassa. Inny będzie odczuwał je już jako Czystą Formę, przy czym u tego samego indywiduum granica będzie przesuwalna, zależnie od zmiennego stanu artystycznego zbliżowania i innych warunków wewnętrznych. Tak samo będzie z kwestią uczuć w muzyce i poezji i z przedstawieniem życia w teatrze⁴⁹.

Niemożliwa zatem jest Czysta Forma, bo to z założenia projekt dzieła idealnego, do którego należy tylko dążyć. To paradoksalna konstrukcja usiłująca połączyć metafizykę (pragnienie poznania Tajemnicy Istnienia, doznania uczucia metafizycznego wpisane w układ: autor – dzieło – widzowie) i absurd⁵⁰ (nieprawdopodobieństwo, antypsychologizm, deformacja rzeczywistości, groteskowe konstrukcje postaci⁵¹). Ciekawe, że z jednej strony Witkacy nieustannie akcentuje walory konstrukcyjne dzieła w Czystej Formie, a z drugiej każe oczekiwać, że wzbudzi ono uczucia metafizyczne, a nie jak właśnie sugerowałyby rozważania o konstrukcji formalnej – po prostu estetyczną przyjemność⁵².

Stoimy na stanowisku, że wartość dzieła sztuki nie zależy od uczuć życiowych w nim zawartych ani od doskonałości odtworzenia przedmiotów, a jedynie polega na jednolitości konstrukcji czystych elementów formalnych⁵³.

Przeżycie metafizyczne – zdaniem Witkacego – niesie szansę na odczucie jedności w wielości, definiuje istotę człowieczeństwa, nobilituje pozycję Istnienia Poszczególnego we wszechświecie⁵⁴. Według artysty

⁴⁹ Tenże, *O Czystej Formie i inne pisma o sztuce*, dz. cyt., s. 63.

⁵⁰ Na temat metafizyki i absurdu w twórczości Witkacego pisze E. Łubieniewska, *Czysta Forma i bebechy*, dz. cyt., s. 221.

⁵¹ Zob. na temat estetyki groteski w dramatach Witkacego L. Sokół, *Groteska w teatrze Stanisława Ignacego Witkiewicza*, Wrocław 1973.

⁵² Zob. J. Misiewicz, *O idei teatru (Arystoteles – Nietzsche – Witkacy)*, [w:] *Teatr – przestrzeń – ciało – dialog. Poszukiwania we współczesnym teatrze*, red. M. Gołaczyńska, I. Guszpit, Wrocław 2006, s. 49.

⁵³ S.I. Witkiewicz, *Nowe formy w malarstwie i wynikające stąd nieporozumienia...*, dz. cyt., s. 194.

⁵⁴ Jak zauważa Janusz Misiewicz, Witkacy nie wytrwał w tym przekonaniu do końca. W swoich rozważaniach podważył głębię i znaczenie uczucia metafizycznego, wkraczając na obszar badań genezy wyobrażeń religijnych. W swej wykładni dowodzi – jak odnotowuje Misiewicz – „że lęk przed mocami przyrody powoduje ich niejako naturalną deifikację; ubóstwione zostają zwierzęta, później na drodze sublimacji powstają bóstwa osobowe etc., aż do najwyższej postaci myślenia panteistycznego. Proponuje zatem interpretację wielkiego działu kultury ludzkiej (religii) w duchu fizjologiczno-scjentystycznej antropologii drugiej połowy XIX wieku. Witkacy nie zauważa (...), że to nie wrażliwiec metafizyczny

ostatnim bastionem (obok religii i filozofii), w którym metafizyka mogłaby znaleźć ocalenie jest Sztuka, czyli – mówiąc w języku autora *Matki* – dzieło w Czystej Formie, a to, jak wiadomo, nie może się udać⁵⁵. Nie można też doznać dziwności istnienia, niemożliwe jest poznanie Istoty Bytu, wreszcie nie można pojąć i zrozumieć siebie jako „jedności w wielości”. Paradoksalnie więc Czysta Forma nie jest kategorią metafizyki, jak chce Artur Pastuszek⁵⁶, lecz okazuje się antymetafizyczna. Jest tylko obietnicą złożoną w toku performatywnej gry, zamiast Czystej Formy, uczucia metafizycznego, powołuje Witkacy jedynie puste miejsca. Metafizyka Witkacego okazuje się metafizyką negatywną, metafizyką nieobecności czy po prostu śladem po metafizyce. Witkacy jej pragnie, ale ją unieważnia. Parafrazując słowa T. Adorna z *Próby zrozumienia „Końcówki” Becketta*, można powiedzieć, że negatywna metafizyka jest negacją metafizyki⁵⁷.

Między literaturą a teorią

Pustemu miejscu po metafizyce towarzyszy puste miejsce po literackim autoportrecie artysty. Wydaje się, że Witkacy w teorii uprawnia do czytania swej twórczości jako wyrazu poglądów, uczuć, przeżyć metafizycznych, refleksu jego osobowości, psychiki, podmiotowej tożsamości. To przekonanie, choć z pozoru zasadne, okazuje się zwodnicze. Autor *Nowych form w malarstwie* w swych deklaracjach teoretycznych każe wierzyć literaturze, obiecuje, że da nam w niej prawdziwy obraz siebie (i jakby na dowód tego rozgrywa tu własne poglądy, reżyseruje swą świadomość), ale – wbrew głoszonym zapewnieniom – nie czyni tego. Artysta znów zwodzi, prowadzi na manowce. Złożona obietnica jawi się jako pusty performatyw. Poszukiwanie w literaturze – w myśl teoretycznych dekla-

jest właściwym rewelatorem prawdy o świecie, ale badacz-pozytywista, który działa w zgodzie z założeniami dość prymitywnego materializmu”. J. Misiewicz, *O idei teatru...*, dz. cyt., s. 48.

⁵⁵ Warto w tym miejscu przypomnieć, że zdaniem Witkacego nie tylko dzieło w Czystej Formie może budzić uczucia metafizyczne. Artysta pisze: „Istotą dzieła sztuki jest (...) konstrukcja formalna, wzbudzająca bezpośrednio metafizyczne uczucie, które zresztą może być obudzone również przez silne napięcia uczuć życiowych, filozoficzne rozmyślanie, widoki natury, sny lub jakiegokolwiek wykraczające poza codzienność zjawiska”. S.I. Witkiewicz, *Teatr i inne pisma o teatrze*, dz. cyt., s. 112.

⁵⁶ Zob. A. Pastuszek, *Metafizyczne grymasy. Czysta forma Witkacego jako kategoria metafizyki*, Toruń 2001.

⁵⁷ T.W. Adorno, *Próba zrozumienia „Końcówki” Becketta*, [w:] tenże, *Sztuka i sztuki. Wybór esejów*, przeł. K. Krzemień-Ojak, wybrał i opatrzył wstępem K. Sauerland, Warszawa 1990. Adorno pisze: „Negatywna ontologia jest negacją ontologii”. Tamże, s. 283.

racji S.I. Witkiewicza – podmiotowego wizerunku autora kończy się fiaskiem. Literatura znów odsyła do teorii. Trop ten można by uznać za właściwy, bowiem teorię w powszechnym ujęciu łączymy z realnym autorem i realnym światem, a literaturę z podmiotem fikcyjnym i fikcyjną rzeczywistością⁵⁸. Teoria powinna zatem odsyłać do rzeczywistości, literatura do fikcji. Złudne to jednak przekonanie. Teorię również Witkacy czyni obszarem gry, zaciera granice między tekstami fikcyjnymi i niefikcyjnymi. Teoria odsyła już więc nie tylko do poglądów rzeczywistego twórcy, ale też do różnych jego ról.

Zarówno w literaturze, jak i w pismach teoretycznych autor *Nowych form w malarstwie* powołuje do istnienia fikcyjne postaci, buduje scenki rodzajowe, dialogi przypominające te rodem z jego dramaturgii i sam często sytuuje się na jednym planie z powołanymi do życia fikcyjnymi partnerami dyskusji. Zatem wkracza do własnej literatury dosłownie, gdy np. w usta postaci wkłada swoje teorie i do teorii, jako realny autor (co w przypadku teorii nie powinno dziwić), ale też wtedy, gdy również w pismach teoretycznych gra różne role. Kwestia to o tyle istotna, że Witkacy zarówno w literaturze, jak i rozważaniach estetycznych, filozoficznych często jawi się równocześnie jako niefikcyjny autor, jak i fikcyjny podmiot. Zatem, nawet jeśli – jak zauważa Maciej Michalski – „scjentyistyczny uzus nakazuje unikać wyraźnego wikłania podmiotu w wypowiedź naukową”⁵⁹ – to wydaje się, że Witkacy sam się tego domaga, bo przecież w swych pismach teoretycznych, krytycznych, filozoficznych niejednokrotnie występuje jako poważny pisarz, filozof, erudyta, publicysta, ale też jako nieustannie grający rozmaite role S.I. Witkiewicz – błazen, kpiarz, który we wszystkich typach swego pisarstwa zostawia przede wszystkim sygnaturę aktora⁶⁰.

Poszczególne role i wizerunki twórcy nakładają się na siebie, przenikają, a tym samym nie pozwalają na jednoznaczne rozstrzygnięcia. Jak pisze Natalia Nadolska, rozważając problem dialogowego *self* Witkacego,

⁵⁸ Takie stanowisko reprezentuje np. Danuta Ulicka, gdy pisze: „O ile w wypowiedzi literackiej wewnętrzny i zewnętrzny dialog światopoglądowy autora może zostać rozpisany na głosy postaci zarówno realnych, jak fikcyjnych, jednorazowo wprowadzanych na scenę poznania, to w wypowiedzi literaturoznawczej dialog taki jest możliwy jedynie pomiędzy głosami realnych »innych«. (...) Toteż wypowiedź literaturoznawcza pozostaje wypowiedzią niefikcyjną; (...) Na tym, jak się wydaje, polega nieprzekraczalna różnica między literaturą i literaturoznawstwem”. D. Ulicka, *Literaturoznawcze dyskursy możliwe. Studia z dziejów nowoczesnej teorii literatury w Europie Środkowo-Wschodniej*, Kraków 2007, s. 29. Opuśzczenia w cytowanym fragmencie moje – I.G.

⁵⁹ M. Michalski, *Kanon i obrzeża w humanistycznym dyskursie naukowym*, [w:] *Kanon i obrzeża*, red. I. Iwasiów, T. Czerska, Kraków 2005, s. 49.

⁶⁰ Zob. A. Krajewska, *Dramat współczesny. Teoria i interpretacja*, dz. cyt., s. 182-183.

„Tworzenie obrazów »ja« zawsze wiąże się z autokreacją”⁶¹. Autokreacja natomiast każe myśleć o świadomym kształtowaniu, reżyserowaniu własnego życia, postaw, zachowań, a nawet – w przypadku twórczości autora *Szewców* – procesów myślowych. Świadomość artysty rozpisana na role, nieustannie rozgrywana, dramatyzowana w literaturze i teorii sprawia, że granice tych obszarów zostają zniesione. Nawet samobójstwo Witkacego niektórzy badacze wpisują w obszar autokreacji. Anna Micińska określiła je jako „ostatni gest twórczy”⁶², Mateusz Werner nazwał „ostatnim i ostatecznym aktem autokreacji”⁶³.

Można powiedzieć tak: z zewnątrz wnoszą Witkacy do własnego pisarstwa żywioł reżyserii i to dzięki niemu usuwa granice między realnością i fikcją, natomiast od wewnątrz znoszenia tych granic dokonuje autor *Matki*, czyniąc filozofię i estetykę materią literacką i odwrotnie – elementy literackie wpisując w pisma filozoficzne i estetyczne. Takie postępowanie sprawia, że fikcja nie może już tu być określana jako zaprzeczenie rzeczywistości. Posługując się słowami Wolfganga Isera, można powiedzieć, że w pisarstwie Witkacego: „fikcja mówi nam coś o rzeczywistości, zamiast być tylko jej przeciwieństwem”⁶⁴. S.I. Witkiewicz unieważnia więc biegunową opozycję fikcja – rzeczywistość. Każe czytać swą literaturę przez teorię, filozofię, ale nie omieszka również tych dyscyplin doprawić literackimi pomysłami. Wspólne literaturze i teorii czyni też pewne strategie (np. powoływanie się na autorytet mądrego górala lub odsyłanie w przypisach do własnych dzieł), które również podają w wątpliwość status poszczególnych typów wypowiedzi. Zatarcie granic między pismami teoretycznymi a literaturą okazuje się tożsame ze zniesieniem granic między rzeczywistością a sztuką.

Danuta Ulicka, pisząc o literaturze literaturoznawczej, stwierdza, że

naruszenie granicy między wypowiedzią literacką i wypowiedzią o literaturze, językiem i metajęzykiem, nauką i twórczością artystyczną powoduje, że rama między nimi, staje się, by tak rzec, osmotycznie przenikliwą błoną, przez którą swobodnie przepływają atomy tekstów prototypowo zaliczanych do odmiennych porządków dyskursywnych i zwyczajowo przydzielanych różnym podmiotom pisania⁶⁵.

⁶¹ N. Nadolska, *Mgławice tożsamości Witkacego. O dialogowym „self” autora „Jedynego wyjścia”*, [w:] *Literatura i/a tożsamość w XX wieku*, red. A. Gleń, I. Jokiel, M. Szladowski, Opole 2007, s. 43.

⁶² A. Micińska, *Istnienie Poszczególne: Stanisław Ignacy Witkiewicz*, Wrocław 2003, s. 290.

⁶³ M. Werner, *Wobec nihilizmu. Gombrowicz i Witkacy*, Warszawa 2009, s. 263.

⁶⁴ W. Iser, *Rzeczywistość fikcji. Elementy historycznofunkcjonalnego modelu tekstu literackiego*, przeł. R. Handke, „Pamiętnik Literacki” 1983, z. 3, s. 376.

⁶⁵ D. Ulicka, *Literaturoznawcze dyskursy możliwe...*, dz. cyt., s. 416.

Słowa te odnieść można do całego obszaru Witkacowskiego pisarstwa, które nie daje się opisywać wyłącznie przy użyciu kategorii stosowanych tradycyjnie do wypowiedzi literackich bądź tylko do literaturoznawczych.

Wydaje się, że jedne i drugie równocześnie powinny być odnoszone zarówno do tekstów literackich, jak i pism teoretycznych S.I. Witkiewicza. Oba bowiem obszary pisarstwa – literaturę i teorię – autor *Nowych form w malarstwie* czyni sceną, na której przeprowadza dramatyczne próby rozmaitych tożsamości, buduje swe wizerunki rozmyte, fragmentaryczne, które nim jeszcze zdążą się ukonstytuować, już się rozpada. Ciągłe podejmuje różne role, gra, błaznuje, udaje, prowokuje i tym samym jawi się jako podmiotowość nieustannie rozszczepiona. Każde z wcieleń odkrywa jedynie część prawdy, nigdy całości. Wydaje się zatem, że doświadczenie podmiotowości Witkacego polegałoby – mówiąc słowami Andrzeja Zawadzkiego – „na konstruowaniu czy też wymyślaniu siebie w nierozwiązywalnym splocie doświadczenia i fikcji, życia i literatury”⁶⁶. Wytaczanie jakichkolwiek granic między tymi obszarami nie może się udać. Twórczość artystyczna Witkacego i życie to jedność. Za Michelelem de Montaigne’em, autorem *Prób*, mógłby Witkacy powtórzyć: „Zarówno jak ja uczyniłem moją książkę, tak i moja książka uczyniła mnie”⁶⁷. Mówiąc jeszcze inaczej, dzieło to twórca, twórca to dzieło.

Próba ja jako nie-ja

Wydaje się, że Witkacy nieustannie chce oglądać siebie z boku, z pozycji zewnętrznego obserwatora, chce ujrzeć siebie w swoim zewnętrznym spojrzeniu.

Choć jest przekonany, że „Sama chwila patrzenia z boku na cały świat i siebie włącznie jest nie do ujęcia w pseudoartystycznych, powieściowych wymiarach”⁶⁸, próbuje jednak różnych sposobów (także w powieściach), by zobaczyć siebie z zewnątrz. Przegląda się we wspomnianych już fotografiach uwieczniających przedziwne często miny, pozy, zaaranżowane sytuacje, w cudzych oczach, gdy – mówiąc kolokwialnie – zgrywa wariata, ale też w oglądanej z boku własnej filozofii i teorii sztuki wpisanej w dramaty i powieści.

Najbardziej oczywistym przykładem tego typu działania na obszarze pisarstwa wydaje się fakt rozpisywania siebie, swych poglądów filozoficz-

⁶⁶ A. Zawadzki, *Autor. Podmiot literacki*, [w:] *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. M.P. Markowski, R. Nycz, Kraków 2002, s. 243.

⁶⁷ M. de Montaigne, *Próby*, przeł. T. Boy-Żeleński, t. 2, rozdz. 18, Warszawa 1985, s. 331-332.

⁶⁸ S.I. Witkiewicz, *Jedyne wyjście*, oprac. T. Jodełka-Burzecki, Warszawa 1985, s. 400.

nych, estetycznych na role, by zobaczyć swoją świadomość wpisaną we własne teorie: Plazmonik z *Bezimiennego dzieła* mówi do Klaudestyny:

Rozumie pani, chodzi o wyrażenie metafizycznej dziwności Istnienia w konstrukcjach czysto formalnych bezpośrednio przez samą harmonię barw, ujętych w pewne kompozycje...⁶⁹.

Ojciec Unguenty z *Gyubala Wahazara* na pytanie Morbidetta o to, czym jest Istnienie w całości, odpowiada:

Albo jest w granicy Istnieniem Poszczególnym, albo organizacją takowych, jak na przykład wszystkie rośliny. Nie może być zbiorowiskiem jedynie, bo wtedy nie moglibyśmy przyjąć ruchu układów martwych, które składają się z Istnień Poszczególnych, z istot żywych. Nie mogłoby być poglądu fizycznego, który przyjąć musimy⁷⁰.

Zatem można powiedzieć, że postaci Witkacego już nie tylko realizują – by posłużyć się tu określeniem Sławomira Świontka – role autorskie⁷¹, wyrażając poglądy samego twórcy, ale tę autorską świadomość dramatycznie rozgrywają. Głoszą poglądy samego Witkacego, ale też je interpretują. Tkwiąc w świecie fikcyjnym, nieustannie odsyłają jednak do świata realnego, do rzeczywistych poglądów autora. Zmuszają, by nieustannie konfrontować podane własne interpretacje z oryginałem.

Bohaterowie odwołują się do realności autora, dyskutują o teoriach (samego Witkacego i innych filozofów, uczonych itp.), wymieniają realne nazwiska czy tytuły utworów, w tym również utwory samego Witkacego (np. w *Onych* wspominają *Metafizykę dwugłowego cielęcia* czy *Bazylisę Teofanu* Micińskiego, a w *Matce* – Ibsena czy *Sonatę widm* Strindberga). Można powiedzieć, że przywołując fakty ze świata rzeczywistego, postaci autora *Szewców* niejako od środka burzą granice między fikcją a rzeczywistością. Ta płaszczyzna wspólnej wiedzy autora i bohaterów jego dzieł każe wpisywać twórcę w świat fikcji, a może – mówiąc trochę przewrotnie – fikcyjne postaci w świat realny? Z pewnością jednak jest jednym z tych elementów, które służą wspomnianemu wcześniej znoszeniu granic między sztuką a życiem. Można powiedzieć, że z zewnątrz granice tych światów zaciera Witkiewicz reżyser, aktor, błazen i kpiarz, a od wewnątrz pozwala je znosić własnym postaciom. Rzeczywistość Witkacowskich dramatów okazuje się ontologicznie nierozstrzygalna.

⁶⁹ S.I. Witkiewicz, *Bezimiennego dzieła*, [w:] tenże, *Dramaty*, Warszawa 1979, s. 150.

⁷⁰ S.I. Witkiewicz, *Gyubal Wahazar*, [w:] tenże, *Dramaty*, dz. cyt., s. 130.

⁷¹ Zob. S. Świontek, *Dialog, dramat, metateatr (z problemów teorii tekstu dramatycznego)*, Łódź 1990, s. 129. Jak zauważa Krystyna Ruta-Rutkowska – „postaci, realizując role autorskie, mogą pozostawać w świecie fikcyjnym albo przez swe wypowiedzi powoływać poziom rzeczywistości metateatralnej”. Zob. K. Ruta-Rutkowska, *Dramatyczne gry w podmiot*, „Teksty Drugie” 1999, nr 1-2, s. 38.

Co więcej, czyniąc materią twórczości literackiej własne teorie, nie tylko zaciera Witkacy granice między tymi obszarami pisarstwa, ale też nie pozwala jednoznacznie określić własnego statusu. Jawi się wtedy bowiem jako realny autor tekstów teoretycznych, ale jednocześnie wpisuje się w fikcyjny świat literatury. Rozpisując na głosy swe sądy teoretyczne, dramatyzuje swoje procesy myślowe, można powiedzieć, że reżyseruje swoją świadomość, by potem obserwować siebie z boku – i niczym w seriach lustrzanych powtórzeń – oglądać siebie, podczas gdy ogląda siebie. A może – jak zauważa Mateusz Werner – „autor sam przemienił się w postać literacką, by jego życie stało się literackim zmyśleniem. »Witkacy« to nie tyle bohater literacki *sensu stricto*, co »legenda literacka« i postać »historii literatury«⁷².

Zatem poddając próbie literatury własne teorie, poddaje też artysta próbie własną podmiotowość, odgrywa swoje „ja”. Mówiąc słowami Dereka Attridge’a „Odgrywane ja jest ja w procesie”⁷³, można dodać, że to „ja” nieustannie się wydarza i wciąż na nowo konstytuuje. Takie wpisanie siebie w świat literatury pozwala Witkacemu oglądać siebie z zewnątrz jako kogoś obcego, zobaczyć własne „ja” jako „nie-ja”.

Dzieje się tak również w powieściach, gdy np. – by sparafrazować słowa T. Kantora – autor „pisze o sobie w trzeciej osobie”⁷⁴:

(...) coś w rodzaju *Etyki* Spinozy czy systemu tego gówniarza z Zakopanego, Witkacego z Krupowej Równi⁷⁵.

Co ciekawe, to odwołanie do siebie samego opatruje twórca przypisem, który – jak się zdaje – ma jednak utwierdzać czytelnika w przekonaniu, że ów „gówniarz z Zakopanego” to realny autor. W przypisie tym odnotowuje:

Piszę tak, aby wywołać sympatyczną nić porozumienia między sobą a wychowaną jedynie na „Wiadomościach Literackich” polską pseudointeligencją⁷⁶.

Wbrew temu, że przypis ma uwiarygodnić autorską sygnaturę pojawiającą się w zasadniczym tekście powieści, nie można oprzeć się wrażeniu, że nie czyni tego. Gdy bowiem Witkacy mówi o sobie jako o kimś innym, pokazuje, że ma do siebie dystans, że nieustannie ogląda siebie z zewnątrz, chyba jednak ciągle w podjętej roli.

⁷² M. Werner, *Wobec nihilizmu. Gombrowicz i Witkacy*, Warszawa 2009, s. 260.

⁷³ D. Attridge, *Jednostkowość literatury*, przeł. P. Mościcki, Kraków 2007, s. 139.

⁷⁴ Zob. T. Kantor, *Mówić o sobie w trzeciej osobie*, [w:] *Teatr Śmierci. Teksty z lat 1975–1984*, dz. cyt., s. 433.

⁷⁵ S.I. Witkiewicz, *Jedyne wyjście*, dz. cyt., s. 372. Opuszczenie w cytowanym fragmencie moje – I.G.

⁷⁶ Tamże.

Wydaje się, że Witkacy gra nawet wtedy, gdy ujawnia się jako realny autor w powieściach, wstępach teoretycznych, w autorskich przypisach, nieustannie zacierając granice między literaturą a komentarzem. Zarówno czytelników powieści, jak i pism estetycznych, odsyła w przypisach do swoich książek!

W *Jedynym wyjściu* stwierdzenie: „Bo Izydor był schizofrenikiem” opatruje przypisem: „Patrz kochanie: *Narkotyki* S.I. Witkiewicz, *Psychologia* profesora Witwickiego i podstawowe dzieło Kretschmera *Körperbau und Charakter*”⁷⁷.

Do swoich tekstów odsyła też autor w pismach teoretycznych. Co ciekawe, tu również pojawia się ów familiarny ton. Na przykład w szkicu *Rzecz o ciągłości bzdury malarsko-krytycznej* S.I. Witkiewicz pisze:

Otóż nie wiem czemu (intuicja panie dobrodziejku – patrz kochanie, moje artykuły o pojęciu intuicji w „Gazecie Literackiej”), mam wrażenie, że pierwsza część artykułu p. X o mnie jest „inspirowana” (...) ⁷⁸.

Natomiast w przypisie do szkicu *Zamiast programu* autor odnotowuje:

Niedługo ukaże się moje „dziełko” o narkotykach, które każdy przeczytać musi. Autoreklama? Tak, jeśli chcecie – i to zupełnie usprawiedliwiona ⁷⁹.

Przypis zatem zostaje wyzyskany przez Witkacego w dość osobliwy sposób. O ile bowiem w przypadku pism teoretycznych gest odsyłania do własnego innego tekstu nie budzi sprzeciwu, o tyle w powieści już odbiega od czytelnicznych przyzwyczajęń i jednocześnie w pewnym stopniu znosi barierę między tym, co fikcjonalne i niefikcjonalne, gdyż od świata fikcji odsyła do realności autora. Można sądzić, że temu samemu celowi służy też zastosowanie rozwiązania formalnego, jakim jest powoływanie się na autorytet. Zarówno na obszarze literatury, jak i teorii tym autorytetem będzie pewien stary góral.

W cytowanym już szkicu *Zamiast programu* Witkacy pisze:

Przypomina się ten stary gaduła góralski z Zakopanego, który powiedział jednemu z moich znajomych: „takom mom wicie mature* do gadania, ino nie wiem co” ⁸⁰.

Również w *Jedynym wyjściu* wielokrotnie powołuje się twórca na mądrego górala z Zakopanego:

⁷⁷ Tamże, s. 364.

⁷⁸ S.I. Witkiewicz, *O Czystej Formie i inne pisma o sztuce*, dz. cyt., s. 74. Opuszczenie w cytowanym fragmencie moje – I.G.

⁷⁹ S.I. Witkiewicz, *Zamiast programu*, [w:] tenże, *Bez kompromisu...*, dz. cyt., s. 292.

⁸⁰ Tamże, s. 291. Oznaczone gwiazdką w cytowanym zdaniu słowo matura Witkiewicz tak objaśnia: „To znaczy: naturę, wrodzoną chęć, zdolności, talent”.

„Niechże ta, niechże ta” – jak mówił pewien wyjątkowo mądry góral z Zakopanego⁸¹.

„Tak to je, wicie panie” – jak mówił ten mądry góral⁸².

Wydaje się, że stosowanie wymienionych przykładowo zabiegów formalnych w obrębie literatury i teorii jest również sposobem na podważanie granic tych dwóch obszarów. Można powiedzieć, że granice te burzy Witkacy z premedytacją, by uniemożliwić jednoznaczne rozstrzygnięcia zarówno co do statusu samych tekstów, jak i własnego podmiotowego „ja”, które – mówiąc słowami Ryszarda Nycza – zyskuje sylleptyczny wymiar, daje się bowiem opisywać równocześnie jako „prawdziwe i jako zmyślane, jako empiryczne i jako tekstowe, jako autentyczne i jako fikcyjno-powieściowe”⁸³. Jednak rozpisane na role autorskie „ja” może jedynie łudzić pozorem prawdy i spójnej tożsamości.

Witkacowski podmiot nie daje się jednoznacznie określić, gdyż nieustannie gra. Czyni tak np. wtedy, gdy każe swoim bohaterom wygłaszać własne teorie estetyczne czy filozoficzne, ale gra też wtedy, gdy w pismach estetycznych, filozoficznych błaznuje, puszcza do czytelników oko, gdy „w dyskurs filozoficzny wplata (...) frywolne zaczepki, a w powieść wmontowuje rozwlekłe debaty filozoficzne. Tą samą stylistyką posługuje się w tekstach różnych rejestrów, zacierając ich odrębność i swoistość gatunkową. Cytując samego siebie i umieszczając te same sformułowania w różnych kontekstach komunikacyjnych, utrudnia ustalenie ich statusu dyskursywnego”⁸⁴.

Istotne jest to, że żaden z wizerunków Witkacego nie wydaje się jednoznaczny, można powiedzieć mocniej, nie jest nawet wiarygodny. Cóż z tego, że np. raz pokazuje autor *Matki* oblicze uczonego, filozofa, gdy już po chwili wszystko unieważnia, ucieka się do kpiny, ironii, sarkazmu, błazenady, zmienia ton i styl wypowiedzi.

Dramaty, powieści, pisma estetyczne, filozoficzne odsyłają do siebie wzajemnie, oświetlają się, przenikają. Postaci wędrują z utworu do utworu, teoria staje się materią literatury, literatura sceną dla rozegrania teorii. Tym wszystkim wędrówkom i przemieszczeniom (postaci, motywów, teorii naukowych, estetycznych) towarzyszy wędrówka podmiotu, który wypróbowując granice różnych form wypowiedzi, wystawia się na

⁸¹ S.I. Witkiewicz, *Jedyne wyjście*, dz. cyt., s. 414.

⁸² Tamże, s. 415.

⁸³ R. Nycz, *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Wrocław 1997, s. 108.

⁸⁴ G. Grochowski, *Dziwactwa i dzieła. Inspiracje dandysowskie w twórczości Stanisława Ignacego Witkiewicza*, [w:] *Osoba w literaturze i komunikacji literackiej*, red. E. Balcerzan, W. Bolecki, Warszawa 2000, s. 138. Opuśczenie w cytowanym fragmencie moje – I.G.

próbę literatury i próbę teorii. Chęć bycia jednocześnie w centrum tekstu i na jego marginesie, w dziele i teoretycznym komentarzu, w rzeczywistości i świecie fikcji sprawia, że literatura okazuje się próbą teorii (np. czy może udać się dramat w Czystej Formie?), próba teorii natomiast jest równocześnie próbą literatury (pomysły na literaturę wpisane w teksty teoretyczne). Rozpisany na rozmaite role podmiot, może przyjrzeć się sobie z zewnątrz, zobaczyć siebie jako innego. Prowadzone na całym obszarze pisarstwa Witkacowskie gry z własną podmiotowością można opisać, parafrazując słowa Erazma Kuźmy: „Nie ma jedności podmiotu, podmiot jest aktorem, jest komediantem, zlepkiem kilku ról”⁸⁵.

Próba dramatyczna

Słuszne wydaje się stwierdzenie, że autor *Nowych form w malarstwie* konstruuje swą podmiotową tożsamość w trybie dramatycznym, rozbija na role. Wieloznaczna kategoria dramatyczności w życiu i twórczości Witkacego ma przede wszystkim wymiar filozoficzny, egzystencjalny. Bodaj najważniejszy dylemat życia i twórczości Stanisława Ignacego Witkiewicza zawiera się w pytaniu: „czemu ja jestem tym właśnie, a nie innym istnieniem?”⁸⁶. Wydaje się, że z tak postawionego nacechowanego ogromnym dramatyzmem problemu wyrastają wszelkie Witkacowskie gry i udawania, podejmowanie i porzucanie różnych ról. Dramatyczne pytanie: kim jestem? pozostaje bez odpowiedzi.

Można przyjąć, że podmiotowość Witkacego tworzy się z jednej strony w wyniku rozmaitych napięć pomiędzy biografią a pisarstwem, a z drugiej, także między rozmaitymi tożsamościami kreowanymi na obu tych obszarach. To podmiotowość, którą można określić jako transwersalną, bowiem konstytuujące ją rozmaite tożsamości Witkacego wzajemnie na siebie oddziałują, prowadzą nieustanny dialog. Pamiętając, że „różnorodność, a nie jedność jest wynikiem procesów transwersji”⁸⁷, można by przyjąć, że Witkacowska świadomość transwersalna daje się opisywać – by sparafrazować samego autora *Matki* – jako wielość w jedności. Za Gilles’em Deleuze’em zaś można powiedzieć, że te „wszystkie tożsamości są tylko udawane, wytwarzane jako optyczny »efekt« w toku głębszej gry,

⁸⁵ E. Kuźma, *Autor jako komediant*, [w:] *Autor i jego wcielenia. Szkice o roli autora w literaturze*, red. E. Kuźma, M. Lalak, Szczecin 1991, s. 14-15. Sparafrazowany cytat brzmi: „Nie ma jedności autora, autor jest aktorem, jest komediantem, zlepkiem kilku ról”.

⁸⁶ S.I. Witkiewicz, *Nowe formy w malarstwie i wynikające stąd nieporozumienia...*, dz. cyt., s. 12.

⁸⁷ B. Tokarz, *Od dialogu do transgresji*, „Przestrzenie Teorii” 2008, nr 9, s. 66.

gry różnicy i powtórzenia”⁸⁸. Witkacy obnaża swą świadomość, ale wbrew pozorom nigdy nie daje swego prawdziwego obrazu. Odsłanianie własnej psychiki, procesów myślowych nosi znamiona aktorstwa, ale to tylko gra w odkrywanie siebie. Dlatego Witkacowski podmiot jest stale ruchomy, zmienny, niejednoznaczny, nieustannie tworzący się od nowa, którego istnienie „to »nie zjawisko, a proces produkcji, który zakłada permanentną dialektykę (uobecnienia i destrukcji) tożsamości«”⁸⁹. Dlatego też – mówiąc słowami Katarzyny Rosner – „nie można go ujmować substancjalnie i opisać rozpoznając jego stałe własności”⁹⁰. To wreszcie podmiot, który daje się widzieć w perspektywie eseistycznej⁹¹. Jego eseistyczna natura polega zaś na tym – jak odnotowuje Michał Paweł Markowski – że wciąż wypróbowuje (wyróżnienie moje – I.G.) on własne możliwości⁹². Poddaje próbie siebie samego i innych. Sprawdza siebie, grając nieustannie kogoś, kim nie jest. Bada, do jakiego stopnia można własne „ja” rozpisywać na role (życiowe i literackie), poddaje próbie siebie również w dosłownym znaczeniu fizycznym i psychicznym (jak długo można błaznować, udawać, grać, narażając się na śmieszność czy po prostu nieprzychylność otoczenia?), wystawia na próbę (cierpliwości i wytrzymałości) potencjalnych obserwatorów bądź najczęściej mimowolnych uczestników tych gier⁹³.

Podmiotowość zakopiańskiego artysty daje się opisywać w kategoriach niejednoznaczności, nierozstrzygalności i niepewności. Nieustanne podejmowanie nowych ról nie pozwala zbudować spójnego obrazu siebie. Wizerunek Witkacego przypomina *Portret wielokrotny*, który pokazuje tylko odbite w lustrze fragmenty twarzy. Lustro jednak – jak pisze Michel Foucault – mnoży tożsamości i zaciera różnice „w nienamacalnym miejscu, którego nie da się zlokalizować”⁹⁴. Dlatego zakopiański twórca nieustannie przegląda się w widzeniu innych, widzeniu własnym i w swojej literaturze. Jako artysta „staje się on swoim własnym widzem

⁸⁸ G. Deleuze, *Różnica i powtórzenie*, przeł. B. Banasiak, K. Matuszewski, Warszawa 1997.

⁸⁹ W. Kalaga, *Mgławice dyskursu. Podmiot, tekst, interpretacja*, Kraków 2001, s. 259.

⁹⁰ K. Rosner, *Narracja, tożsamość i czas*, Kraków 2003, s. 6.

⁹¹ Zob. R. Musil, *Człowiek bez właściwości*, przeł. R. Radziwiłł, K. Truchanowski, J. Zeltzer, t. 2, Warszawa 1971, s. 426.

⁹² Zob. M.P. Markowski, *Polska literatura nowoczesna. Leśmian, Schulz, Witkacy*, dz. cyt., s. 329.

⁹³ Szczególnie znamienym przykładem jest forma zaproszenia przez Witkacego świadków na własny ślub. Zob. J. Degler, *Witkacego portret wielokrotny*, dz. cyt., s. 157 lub pisanie do przyjaciół celowo prowokacyjnych, obraźliwych listów, które miały być próbą „psychologicznej odporności adresata”, tamże, s. 323.

⁹⁴ M. Foucault, *Szaleństwo i literatura. Powiedziane, napisane*, wybrał i opracował T. Komendant, przeł. B. Banasiak i inni, Warszawa 1999, s. 83.

i to jest jego najistotniejszym sposobem przeżywania siebie w jedności ze swoim własnym dziełem⁹⁵. Portret wielokrotny, nie tylko w znaczeniu dosłownym, ale też ten, którym jest twórczość autora *Nowych form w malarstwie*, daje się czytać jako wyraz niezwykle złożonej osobowości, ale też tę osobowość wciąż od nowa konstytuuje. Mówiąc jeszcze inaczej, dzieło stwarza twórcę, twórca stwarza dzieło. Jak pisze Andrzej Zawadzki:

Poznanie siebie nie dokonuje się w procesie biernej kontemplacji, obserwacji tego, co w podmiocie dane. Jest natomiast interpretacją, wykładaniem, które ma charakter otwarty, nieskończony, gdyż jest nieustannym krążeniem od siebie do innego. Poznanie to dokonuje się w procesie nieustannej autokreacji – konstruując swój świat, rzeczywistość, podmiot konstruuje tym samym siebie⁹⁶.

Twórczość Witkacego pokazuje, iż piszący nie tylko – jak twierdzi Michel Foucault – „ustanawia (...) własną tożsamość poprzez zbiór rzeczy powiedzianych”⁹⁷, ale – można dodać – przede wszystkim odegranych. Odegranie teorii (w literaturze), rozegranie pomysłu na literaturę (w teorii), odegranie roli, dramatyczne rozgrywanie własnego „ja” – oto, co się wydarza w teatrze sztuki i życia Witkacego. Teatr ten można też opisać takimi oto słowami Ryszarda Nycza:

Autor przedstawia coś, jednocześnie przedstawiając siebie i swoje przedstawianie; jest częścią świata, który opisuje i, w pewnym sensie, tekstu, w którym się wypowiada⁹⁸.

Wydaje się, że Witkiewiczowskie gry z podmiotowością, mówiąc językiem Gilles’a Deleuze’a, służą wypełnianiu scenicznej przestrzeni życia i twórczości znakami i maskami, „za pomocą których [twórca] gra rolę, kryjącą w sobie inne role”⁹⁹, buduje niepowtarzalny *teatr powtórzenia*¹⁰⁰, w którym „doświadczenie siebie staje się rodzajem dramatycznej próby”¹⁰¹.

⁹⁵ S.I. Witkiewicz, *Nowe formy w malarstwie i wynikające stąd nieporozumienia...*, dz. cyt., s. 35. Wyróżnienie w cytowanym fragmencie moje – I.G.

⁹⁶ A. Zawadzki, *Autor. Podmiot literacki*, dz. cyt., s. 230.

⁹⁷ M. Foucault, *Szaleństwo i literatura. Powiedziane, napisane*, dz. cyt., s. 311.

⁹⁸ R. Nycz, *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2001, s. 69.

⁹⁹ G. Deleuze, *Różnica i powtórzenie*, dz. cyt., s. 39.

¹⁰⁰ Na temat *teatru powtórzenia* i *teatru przedstawienia* zob. tamże.

¹⁰¹ E. Partyga, *Tożsamość dziś: narracyjna? Dialogowa? Performatywna?* „Przestrzenie Teorii” 2009, nr 10, s. 65.